

1 Künstler: Lucas Cranach der Ältere
Primärer Name: Lucas Cranach der Ältere

Bemerkungen (Verknüpfung): [Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Vienna, 31.03.2010]

2 Artist: Lucas Cranach der Ältere
Primärer Name: Lucas Cranach der Ältere

Bemerkungen (Verknüpfung): [Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Vienna, 31.03.2010]

Titel Deutsch (Deutsch): Kreuzigung Christi, sog. "Schottenkreuzigung"

Titel Englisch (Deutsch): [Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Vienna, 31.03.2010]
The Crucifixion of Christ, the so-called Schottenkreuzigung or Scottish Crucifixion

Klassifizierung: Gemälde

Objektbezeichnung: FR001

Inventarnummer: AT_KHM_GG6905

ObjectID: 346083

Maße: Maße Bildträger: 58,2 x 45,4-45.9 x 4-6 cm
Das originale Bildformat ist weitgehend erhalten
[Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Wien, 31.03.2010]

Dimensions of support: 58.2 x 45.4-45.9 x 4-6 cm
The original size has on the whole been preserved
[Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Vienna, 31.03.2010]

Datierung: 1501-1503/04

Anfangsdatum: 1501

Enddatum: 1504

Bemerkung: 'um 1500' [Friedländer, Rosenberg 1978, No. 1]
1501-1503/04 [Karl Schütz 2005]

Historische Daten: um 1500, Datierung

Anfangsdatum: 1495

Enddatum: 1505

Bemerkung: [Friedländer, Rosenberg 1979, No. 1]

Historische Daten: about 1500, Dating

Anfangsdatum: 1495

Enddatum: 1505

Bemerkung: [Friedländer, Rosenberg 1979, No. 1]

Beschreibung: Vielfigurige Kreuzigung in felsiger Landschaft, das Kreuz in der Bildmitte, aus einem rohen, nur grob behauenen Baumstamm gebildet, der Körper Christi blutüberströmt und stark von den Spuren der Passion gezeichnet, links und rechts von den beiden, ebenfalls auf rohen Baumstämmen gekreuzigten Schächern flankiert. Die Assistenzfiguren am Fuß des Kreuzes sind in zwei Gruppen geteilt, links die trauernden Frauen um Maria mit Johannes, ganz am linken Bildrand eine bäuerlich gekleidete Figur, rechts eine Gruppe von drei auffallend gekleideten Reitern.

[Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Wien, 31.03.2010]

Beschreibung (engl.): The panel depicts a crucifixion with many figures set in a rocky landscape. The cross, which occupies the centre of the painting consists of roughly worked tree trunks, the body of Christ is covered in blood and marked by wounds from the flagellation. The two thieves flank him either side to the left and the right. The attendant figures are divided between two groups at the foot of the cross: to the left are the women in mourning and St John grouped around the Virgin and to the right is a group of flamboyantly dressed men on horseback. On the left edge of the painting there is a man in peasant clothing.

[Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Vienna, 31.03.2010]

Provenienz:

- Erster Nachweis in einem um 1800 datierten handschriftlichen Inventar des Wiener Schottenstiftes, sub Nr. 24 als Lucas van Leyden
- 1842 Inventar: gleiche Benennung wie oben (Dörnhöffer 1904, Sp. 188)
- 1934 erwerb des Kunsthistorisches Museum, Wien

Dokumente:

- Gal. Akt Z.17/1934: Stix an die Zentralstelle für Denkmalschutz am 23.10.1934:
Prälat Peichl hat am Vortag angerufen und mitgeteilt, dass das Schottenstift vorerst nicht genötigt wäre die Schottenkreuzigung zu verkaufen; Stix versicherte ihm, sollte es demnächst doch nötig werden, so würde das KHM einen angemessenen Preis zahlen, denn es liegt ein "bedeutendes öffentliches Interesse vor, dass dieses Bild, welches auf eine ganz besondere Weise mit Oesterreich verbunden ist, nicht in das Ausland gelange."

- Gal. Akt Z.20/1934: (vgl. Zl. 25 u. 30 / ex 1932, Zl. 2, 5 u. 9 / ex 1934, Z. 33 /1933, Zl. 17 / 1934, Tausch XXIII. pro memoria 23.11.1934, Stix:
Staatsekretär Dr. Pernter stimmt Erwerbung der Schottenkreuzigung zu, aus zwei Fonds finanziert um 90.910 Schilling. An Dr. Peichl, Abt-Koadjutor, 24.11.1934: Zentralstelle für Denkmalschutz Bewilligt Verkauf ans KHM. Buchner (Bayr. Staatsgemäldesammlung) an Buschbeck, 13.11.1934: "Ich habe gehört, dass die Cranach-Kreuzigung des Wiener Schottenstiftes locker sein soll." Sollte es das KHM nicht erwerben, würde sich die Alte Pinakothek darum bemühen.

- Inventar des Wiener Schottenstiftes

[Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Wien, 31.03.2010]

Provenienz (engl.):

- 1800: handwritten inventory entry from the Viennese Scottish Foundation, No. 24 attributed to Lucas van Leyden
- 1842 inventory entry from the Viennese Scottish Foundation, attributed to Lucas van Leyden [Dörnhöffer 1904, 188]
- 1934 acquired by the Kunsthistorisches Museum

Documents:

- Gal. Akt Z.17/1934:

Stix an die Zentralstelle für Denkmalschutz am 23.10.1934:

Prälat Peichl hat am Vortag angerufen und mitgeteilt, dass das Schottenstift vorerst nicht genötigt wäre die Schottenkreuzigung zu verkaufen; Stix versicherte ihm, sollte es demnächst doch nötig werden, so würde das KHM einen angemessenen Preis zahlen, denn es liegt ein "bedeutendes öffentliches Interesse vor, dass dieses Bild, welches auf eine ganz besondere Weise mit Oesterreich verbunden ist, nicht in das Ausland gelange."

Stix in correspondance with the office for the protection of public monuments (23.20.1934):

Prelate Peichl rang yesterday and informed us that the Scottish foundation did not need to sell the Scottish Crucifixion at present; Stix ensured them that should it become necessary in the near future, the KHM would pay a fair price, as there is a certain public interest that this painting, which is bound in a special way to Austria, should not leave the country."

- Gal. Akt Z.20/1934:

(vgl. Zl. 25 u. 30 / ex 1932, Zl. 2, 5 u. 9 / ex 1934, Z. 33 /1933, Zl. 17 / 1934, Tausch XXIII. pro memoria 23.11.1934

Stix: Staatssekretär Dr. Pernter stimmt Erwerbung der Schottenkreuzigung zu, aus zwei Fonds finanziert um 90.910 Schilling. An Dr. Peichl, Abt-Koadjutor, 24.11.1934: Zentralstelle für Denkmalschutz Bewilligt Verkauf ans KHM. Buchner (Bayr.

Staatsgemäldesammlung) an Buschbeck,

13.11.1934: "Ich habe gehört, dass die Cranach-Kreuzigung des Wiener Schottenstiftes locker sein soll." Sollte es das KHM nicht erwerben, würde sich die Alte Pinakothek darum bemühen.

(compare Zl. 25 u. 30 / ex 1932, Zl. 2, 5 u. 9 / ex 1934, Z. 33 /1933, Zl. 17 / 1934, Tausch XXIII. pro memoria 23.11.1934, Stix: State Secretary Dr.

Pernter agrees to the purchase of the Scottish Crucifixion, financed with the sum of 90,910 Shillings from two fonds. To Dr. Peichl, Abt-Koadjutor,

24.11.1934: the office for the protection of public monuments accepts the sale to the KHM. Buchner (Bayr. Staatsgemäldesammlung) an Buschbeck,

13.11.1934: "I have heard, that the Cranach Crucifixion belonging to the Viennese Scottish Foundation is loose.' Should the KHM not acquire it, the Alte Pinakothek would make efforts to do so.

- Inventory of the Viennese Scottish Foundation

[Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Vienna, 31.03.2010]

Material/Technik: Lindenholz (Tilia sp.)
[Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Wien, 31.03.2010]

Material/Technik (engl.): Lime wood (Tilia sp.)
[Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Vienna, 31.03.2010]

Datierung/Künstlersignatur/Unterzeichner: Keine

Datierung/Künstlersignatur/Unterzeichner (engl.): None

Beschriftung:

Beschriftung (engl.):

Stempel/Zeichen:

Stempel/Zeichen (engl.):

verwandte Arbeiten:

verwandte Arbeiten (engl.):

Ausstellungsgeschichte: Wien 1935
Berlin 1937, Nr. 1;
München 1938, Nr. 388
Wien 1939, Nr. 180
Amsterdam, Paris 1947
Wien 1950
Graz 1953, Nr. 23
St. Florian 1965, Nr. 25
Wien 1972, Nr. 1
Kronach 1994, Nr. 110
Wartburg Kat. 11.1 ?;
Wien 2000, Nr. 101
Tokyo, Kyoto 2002/2003, Nr. 2
Frankfurt, London 2007/2008, Nr. 2

Dokumente:

- Gal. Akt Z.3/1935:
Unterlagen zur Cranach in Wien Ausstellung, mit Bitte um Leihgaben von der Albertina, ÖNB (2 Ausgaben des Missale Pataviense) und Akademie, sowie Fotografien von zeitgleichen Werken in ausländischen Sammlungen.
Gal. Akt Z.1/1936, Jahresbericht, S. 2 "Ausstellung 'der junge Cranach'. Die Erwerbung des frühesten Gemäldes [¿], bot die Möglichkeit, eine kleine Ausstellung über den jungen Cranach, also der in Oesterreich entstandenen Frühwerke des Meisters zu veranstalten. Die beiden Originale der Galerie wurden in einem Raum mit den beiden Gemälden der Akademiegalerie vereint und die Graphik, teils in Originalen der Albertina, teils in Faksimilereproduktionen, daneben ausgestellt. Von außerhalb Oesterreichs existierenden Gemälden und Zeichnungen wurden Photographien ausgestellt."

Ausstellungsgeschichte

(engl.):

Vienna 1935
Berlin 1937, No. 1;
Munich 1938, No. 388
Vienna 1939, No. 180
Amsterdam, Paris 1947
Vienna 1950
Graz 1953, No. 23
St. Florian 1965, No. 25
Vienna 1972, No. 1
Kronach 1994, No. 110
Wartburg Cat. 11.1 ?;
Vienna 2000, No. 101
Tokyo, Kyoto 2002/2003, No. 2
Frankfurt, London 2007/2008, No. 2

Historical documentation:

- Gal. Akt Z.3/1935:

Unterlagen zur Cranach in Wien Ausstellung, mit Bitte um Leihgaben von der Albertina, ÖNB (2 Ausgaben des Missale Pataviense) und Akademie, sowie Fotografien von zeitgleichen Werken in ausländischen Sammlungen.

Documentation from the Cranach Exhibition on Vienna, with a loan request to the Albertina, ÖNB (2 copies of the Missale Pataviense) and the Academy as well as photographs of contemporary works in foreign collections.

Gal. Akt Z.1/1936, Jahresbericht, S. 2 "Ausstellung 'der junge Cranach'. Die Erwerbung des frühesten Gemäldes [...], bot die Möglichkeit, eine kleine Ausstellung über den jungen Cranach, also der in Oesterreich entstandenen Frühwerke des Meisters zu veranstalten. Die beiden Originale der Galerie wurden in einem Raum mit den beiden Gemälden der Akademievereinigt und die Graphik, teils in Originalen der Albertina, teils in Faksimilereproduktionen, daneben ausgestellt. Von außerhalb Oesterreichs existierenden Gemälden und Zeichnungen wurden Photographien ausgestellt.", Exhibition 'The young Cranach'. The acquisition of the earliest Cranach [...], offered us the opportunity to organize a small exhibition about the young Cranach, the early works created in Austria. The two originals in the Gallery were united with two paintings from the Academy in one room and while the graphic works, part in original from the Albertina and part as facsimile reproduction, were displayed in an adjoining room. Photographs were exhibited of paintings and drawing that existed outside Austria'.

Literatur/Quellen:

Beschreibung/ Interpretation/ Kommentare: Vielfigurige Kreuzigung in felsiger Landschaft, das Kreuz in der Bildmitte, aus einem rohen, nur grob behauenen Baumstamm gebildet, der Körper Christi blutüberströmt und stark von den Spuren der Passion gezeichnet, links und rechts von den beiden, ebenfalls auf rohen Baumstämmen gekreuzigten Schächern flankiert. Die Assistenzfiguren am Fuß des Kreuzes sind in zwei Gruppen geteilt, links die trauernden Frauen um Maria mit Johannes, ganz am linken Bildrand eine bäuerlich gekleidete Figur, rechts eine Gruppe von drei auffallend gekleideten Reitern. Einer mit Schnurrbart trägt einen großen weißen Turban, ein weißes Untergewand und darüber ein ärmelloses, mit Schnürwerk verschlossenes gelbes Obergewand mit breitem rotem Kragen. Der rechte Reiter trägt einen kegelförmigen Hut mit breiter, einseitig aufgeschlagener Krempe, einen schwarzen Mantel, mit Pelzkragen und langen, lose herabhängenden Ärmeln. Dem ausdrucksstarken Stil der Figuren entspricht die Darstellung der Landschaft mit rohen Felsen und zerzausten und kahlen Bäumen.

Die Darstellung der Kreuzigung weicht im Format aber vor allem in ihrer Form von früheren wie gleichzeitigen spätgotischen gemalten Darstellungen ab, da sie nicht als Szene eines Zyklus den Teil eines Altars bildet. Daraus ergibt sich die Frage ihrer ursprünglichen Funktion als kleine Altarretabel, Andachtsbild oder Privatbild [1].

Das bis dahin in den Sammlungen des Wiener Schottenstiftes als Werk Lucas van Leydens geführte Bild wurde 1904 von Friedrich Dörnhöffer [2] als das früheste bekannte Werk Lucas Cranachs erkannt und um 1500 datiert. Es steht damit an der Spitze der Frühwerke Cranachs, die als stilistisch zusammengehörige und von einem einzigen Künstler stammende Gruppe seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nach und nach zusammengestellt wurden [3] wobei vor allem der Dresdener Ausstellung von 1899 eine Schlüsselrolle in der Forschung zukommt.[4]. Zugleich wurde erkannt, dass diese stilistisch kohärente Gruppe von Werken - zum Teil Tafelbilder, einerseits christlicher Thematik, andererseits Porträts von Wiener Humanisten zum anderen Teil Holzschnitte -, die sich sowohl von den gleichzeitig entstandenen spätgotischen Werken anderer Maler, wie von den späteren Bildern Cranachs selbst radikal unterscheiden, während eines Aufenthalts Cranachs in Wien [5] entstanden ist.

Friedländer (1932) [6] machte als erster den Versuch einer zeitlichen Gliederung der in Wien entstandenen frühen Werke. Er stellt die Kreuzigung an den Anfang und reiht sie zeitlich vor zwei Holzschnitte, die ebenfalls die Kreuzigung darstellen, von denen einer das Datum 1502 trägt. Nach Friedländer wirkt die Tafel in der Zeichnung zaghafter, unentschiedener als die Holzschnitte von 1502 und mag ein wenig früher entstanden sein.

Die kunsthistorische Forschung hat sich bemüht, die künstlerische Herkunft Cranachs und damit den Stil seiner Frühwerke zu erklären. Dazu wurde einerseits auf die vor 1500 entstandenen Holzschnittzyklen Albrecht Dürers, im besonderen die Apokalypse, verwiesen [7], andererseits auf lokale Künstler in Franken, Bayern und Österreich, wie auf den älteren bayerischen Maler Jan Polack [8] dessen Bilder ähnlich verzerrte und hässliche Kopftypen zeigen und den Bamberger Meister der Hersbrucker Tafeln [9], aber auch auf Kunstwerke aus der unmittelbaren Umgebung des jungen Malers, wie eine Steinplastik des Johannes d. Täuflers von 1498 des sonst unbekanntes Hans Hart(lin) an der Stadtkirche von Kronach [10] auf den Pacher-Schüler Marx Reichlich und schließlich auf die etwa gleichzeitig in Österreich entstandenen Altäre des Augsburger Malers Jörg Breu d. Ä.[11] Entscheidend dafür ist unter anderem die Frage, wo Cranach vor seinem Aufenthalt in Wien 1501/02 gearbeitet hat. Schon 1899 hatte Flechsig [12] aufgrund der merkwürdig gekleideten Reiter auf den frühen Kreuzigungsholzschnitten, die er für Ungarn hielt, angenommen, Cranach habe sich in Budapest aufgehalten. Die ungarisch anmutende Tracht der Reiter auf der Wiener Kreuzigung war ein weiteres Argument dafür. Ein Dokumentenfund schien diese Annahme zu bestätigen. Es wurde vermutet [13] daß verwandtschaftliche Beziehungen Lucas Cranachs zu der Familie Kronacher bestanden haben könnten, die in Ofen und in Wien nachweisbar ist. Johannes Kirchhaimer, 1458 und 61 Dekan der medizinischen Fakultät der Universität Wien, war in den Auseinandersetzungen zwischen Kaiser Friedrich III. und seinem Bruder Erzherzog Albrecht 1462/63 ein führender Anhänger Albrechts. Aus diesem Grund mußte er unter der Herrschaft Friedrichs III. wohl Wien verlassen und nach Ofen übersiedeln. Dort heiratete eine seiner Töchter Albrecht Kronacher, Bürger von Ofen, über den weiter nichts bekannt ist. Der Sohn Albrechts, Ulrich Kronacher, kehrte nach Wien zurück und nahm das Haus seiner Mutter wieder in

Besitz; ab 1511 wird er als Bürger und Hausbesitzer in Wien erwähnt. Diese Argumentation wurde von Anzelewsky [14] angezweifelt. Aus der bloßen Übereinstimmung der Namen ließen sich keine weitergehenden Schlüsse ziehen und die osteuropäischen Trachten auf den beiden Kreuzigungsholzschnitten und der Kreuzigungstafel seien polnisch und nicht ungarisch. Anzelewsky zieht zum Vergleich die Bekleidung der Krieger auf der Darstellung der Schlacht von Orsza (Warschau, Nationalmuseum)[15] von einem unbekanntem deutschen Maler (jüngst Hans Krell zugeschrieben [16]), die Miniaturen des Behaim-Codex, sowie ähnliche Trachten auf der 1511 wahrscheinlich in Krakau entstandenen Anbetung der Könige (Berlin, Gemäldegalerie) von Hans Süß von Kulmbach.

Anzelewsky zieht daraus den Schluß, daß sich Cranach vor seinem Aufenthalt in Wien zwischen 1498 und 1502 in Krakau aufgehalten habe, im übrigen ähnlich wie Wien und später Wittenberg eine fürstliche Residenz mit einer Universität, die dem Künstler gute Aussichten geboten haben mag. Im Gegensatz zum erstarrten Manierismus der durch Generationen von Meisterbetrieben und ihren Gesellen tradierten handwerklichen Tradition der spätgotischen Malerei war der neue individuelle Stil des jungen Cranach der schnellen Blüte des Wiener Humanismus um 1500 [17] adäquat. In der Tat stand Cranach in enger Beziehung zu ihren Vertretern. Er schuf Holzschnitte für den seit 1493 in Wien tätigen Buchdrucker Johannes Winterburger,[18] für Johannes Fuchsmagen zeichnete er Monatsdarstellungen nach einer spätantiken Filocalus-Handschrift [19] und malte 1502 eine Darstellung des Büßenden Hl. Hieronymus,[20] die früher für eine Bestellung des Johannes Cuspinian gehalten wurde. Eine Zeichnung nach dem 1502 gefundenen Jüngling von Magdalensberg beweist ebenso wie die Nachzeichnungen der spätantiken Handschrift das antiquarische Interesse eines gelehrten Auftraggebers.[21]. Er porträtierte um 1502 den Humanisten Cuspinian und seine Frau Anna Putsch [22], 1503 entstand ein weiteres Bildnispaar eines Humanisten (früher fälschlich für ein Bildnis des Juristen Stephan Reuss, mehrfach Dekan der juristischen Fakultät und 1504 Rektor der Universität Wien gehalten) und seiner Frau in Landschaft, das an äußerer Form und künstlerischer Qualität dem Cuspinians gleichkommt.[23]

Es hat sich eingebürgert, mit den Frühwerken Cranachs die sogenannte "Donauschule" beginnen zu lassen. Zur Erklärung des Stilphänomens und seiner Genese kann allerdings dieser Begriff nichts beitragen, wie in letzter Zeit mehrfach kritisch angemerkt wurde [24]. Unbestritten ist jedoch die Tatsache, dass die in Wien 1501 - 1503/4 entstandenen Werke Cranachs die ersten Manifestationen dieser neuen Stilrichtung sind, die in den Werken Altdorfers wenige Jahre später weiteren Ausdruck fand.

[1] dazu Heiser 2002, S. 88ff.

[2] Dörnhöffer 1904, Sp. 175

[3] Bierende 2002, S. 16 u. Anm. 21

[4] Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899, Abteilung Cranach-Ausstellung, bearb. v. K. Woermann, Dresden 1899 - dazu Heiser 2002, S. 29ff.

[5] dieser bereits Schuchhardt 1851 bekannt

[6] Friedländer 1932 (zit. nach 2. Aufl. 1979), S. 13

[7] zuerst von Friedländer, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 7, 1899, S. 31-34; Friedländer 1932 (zit. nach 2. Aufl. 1979), S. 16; Bierende 2002, S. 16

[8] Glaser 1921, S. 17ff.; Bierende 2002, S. 33ff.

[9] Stange 1964, S. 53

[10] Rosenberg, zit. in [AK Basel 1974] Koeplin 1974, 109

[11] Winzinger, in: [AK St. Florian 1965] Wutzel, S. 21; Koeplin, in: [AK Basel 1974] Koeplin 1974, S. 109

[12] E. Flehsig, Die Lösung der Pseudogrünwald-Frage (Zur Eröffnung der Cranach-Ausstellung in Dresden), in: Kunstchronik NF 10, 1898/99, Sp. 357

[13] Perger 1966, S. 70ff.

[14] Anzelewsky 1999, S. 125ff.

[15] Ausst.kat. Thesauri Poloniae. Schatzkammer Polen, Zur Geschichte der polnischen Sammlungen, Wien, Kunsthistorisches Museum 2002, Kat. Nr. III.6

[16] D. Koeplin, Neue Werke von Lukas Cranach und ein altes Bild einer polnischen Schlacht - von Hans Krell ?, Basel 2003

[17] K. Schütz, Lucas Cranach d. Ältere und die Malerei in Wien um 1500, in: [AK Wiener Neustadt 2000] Koppensteiner 2000, S. 123; Heiser 2002, S. 56ff

- [18] [AK Basel 1974] Koeplin 1974, Nr. 50
- [19] [AK Basel 1974] Koeplin 1974, Nr. 69
- [20] Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums (Friedländer-Rosenberg)1932, Nr. 4; [AK Wien 1972] Schütz 1972, Kat. Nr. 2; Koeplin, in: [AK Basel 1974] Koeplin 1974, S. 121
- [21] Koeplin, in: Ausst. Kat. Basel 1974, S. 131
- [22] Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, Museum Am Römerholz (zuletzt Heiser 2002, S. 57)
- [23] Nürnberg, Germanisches Nationalmuseums bzw. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie ([AK Basel 1974] Koeplin 1974, Nr. 88, 89; Kurt Löcher, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 123ff.)
- [24]P. Vaisse, Überlegungen zum Thema Donauschule, in: Ausst.kat. Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst, Paris 1984, S. 149ff.; Lo?i?nik 1990, S. 170ff.; Heiser 2002, S. 34ff.; Bierende 2002, S. 24ff.

Datum: 01.01.2005

Autor: Karl Schütz

Description/ Interpretation/ Comments: A many figured crucifixion set in a rocky landscape, the cross in the centre of the painting is made from crude logs, roughly worked, the figure of Christ is overflowing with blood and highly marked with traces of the passion (stigmata) and flanked to the left and right by the two thieves, both also crucified on coarse log crosses. The assistant figures at the bottom of the cross are divided into two groups, to the left the weeping/mourning women and the Virgin with St John, on the far left a peasant figure, to the right a group of three conspicuously dressed men on horseback. One with a moustache wearing a large white turban, and a white undergarment over which he wears a sleeveless yellow coat with a wide red collar and fastened with laces. The horseman to the right is wearing a cone shaped hat, with a broad rim folded up on one side, a black coat with a fur collar and long, loose-hanging sleeves. The expressive style of the figures equates to the depiction of the landscape with rocky cliffs and tumbled and bare trees.

The depiction of the Crucifixion differs in format but above all in type from earlier and contemporary late gothic painted versions, as it is not part of a cycle but rather an altarpiece. This raises the question of its original function, possibly as small retable, devotional or private image[1].

The painting, formerly in the collection of the Viennese Scottish Foundation, had until 1904 been attributed to Lucas van Leyden, and was identified by Friedrich Dörnhöffer as one of the earliest known works by Lucas Cranach and dated to 1500. [2] It was thus positioned on the pinnacle of Cranach's early work, which since the mid 19th century has gradually been identified as stylistically belonging together and by one artist.[3] It was above all the exhibition in Dresden in 1899, which played a key role in this research.[4]

At the same time it was realized that this stylistically coherent body of work - partially panel paintings of on the one hand Christian subject matter on the other hand portraits of Viennese humanists and partially woodcuts which radically differ from the late gothic works by other contemporary artists and indeed his own later works - was produced during Cranach's stay in Vienna.[5]

Friedländer (1932)[6] was the first to attempt a chronology of the early works created in Vienna. He put the Crucifixion in first position before two woodcuts, which also depict the crucifixion, one of which bears the date 1502. According to Friedländer the drawing in the panel seems more tentative and more undecided than that of the woodcut from 1502 and may be of an earlier date.

Art historical research has attempted to explain Cranach's artistic origin and the style of his early work. To this purpose reference has been made on the one hand to Albrecht Dürer's woodcut cycles from before 1500, especially the Apokalypse[7] and on the other hand to local artists in Franken, Bavaria and Austria, like the old Bavarian painter Jan Polack[8], whose paintings show similarly distorted and horrible head types and the Bamberg Master of the Hersbruck Panels[9]. Works of art from the artist's immediate vicinity were also influential like a stone sculpture of St John the Baptist from 1498 by the otherwise unknown Hans Hart(lin) on the facade of Kronach's town church[10], Pacher's pupil Marx Reichlich and finally the altarpieces by Jörg Breu d. Ä, a contemporary painter from Augsburg, working in Austria[11] Crucial therefore is, amongst others, the question of where Cranach worked before his stay from 1501/1502 in Vienna. As early as 1899 Flechsig[12] assumed that Cranach must have spent time in Budapest on the grounds of a strangely clothed horseman, which he thought to be Hungarian, in one of the early woodcuts of the crucifixion. The Hungarian looking clothing of the horseman in the Viennese Crucifixion was an additional reason. A document appeared to support this theory. It was assumed that Lucas Cranach may have been related to the Kronacher family who can be traced both in Ofen and Vienna.[13] Johannes Kirchhaimer, 1458 and 61 Dean of the medical faculty at the University of Vienna was with respect to the conflict of 1462/63 between King Friedrich III and his brother the Archduke Albrecht one of Albrecht's leading followers. For this reason he had to leave Vienna during the reign of Friedrich III and settle in Ofen. There one of his daughters married Albrecht Kronacher, citizen of Ofen, about whom nothing further is known. Albrecht's son, Ulrich Kronacher, returned to Vienna and reclaimed his mother's house; from 1511 he is mentioned as citizen and house owner/landlord in Vienna.

Anzelewsky questions this line of argumentation.[14] It is impossible to draw conclusions from the mere concurrence of names and the eastern European costume in both the crucifixion woodcuts and the crucifixion panel are polish and not Hungarian. Anzelewsky draws a comparison with the clothes of the soldier in the depiction of the battle of Orsza (Warsaw, National Museum) [15] by an unknown

artist (recently attributed to Hans Krell[16]), the miniatures in the Behaim-Codex, and similar costumes in the Adoration of the Magi (Berlin, Gemäldegalerie) by Hans Süß von Kulmbach and which was probably painted in Krakau.

Anzelewsky concludes that before Cranach went to Vienna he must have been in Krakau between 1498 and 1502. Incidentally, similar to Vienna and later Wittenberg, Krakau was a princely residence with a university, which probably offered the artist good prospects. In contrast with the stagnant mannerist style, which had been passed down in the artisan tradition of the late gothic through generations of workshops and their apprentices, the young Cranach's new individual style was suited/appropriate for the quick blossoming Viennese Humanism around 1500.[17] In fact Cranach was in close relations with the main representatives. He made woodcuts for the printer Johannes Winterburger who had been in Vienna since 1493,[18] for Johannes Fuchsmagen he drew monthly depictions after a Filocalus manuscript from late antiquity[19] and he painted a depiction of St Jerome in the desert in 1502[20], which was formerly thought to have been commissioned by Johannes Cuspinian. A drawing of the sculpture 'The Youth of Magdalensberg' which had been discovered in 1502 indicates, just as the copies of manuscripts from late antiquity, the antiquarian interests of a learned client.[21] Around 1502 he painted portraits of both the humanist Cuspinian and his wife Anna Putsch,[22] in 1503 he painted a further portrait pair of a humanist (in the past wrongly held to be a portrait of the lawyer Stephan Reuss, several times dean of the faculty of law and 1504 rector of the university.) and his wife in a landscape, which equals in appearance and artistic quality the Cuspinian portrait pair.[23] It has been accepted to begin the Danube school with Cranach's early work. However this term cannot contribute to the explanation of the stylistic phenomenon and its genesis, as has frequently been critically remarked in more recent times.[24] Indisputable is however the fact that the works of art created in Vienna between 1501 and 1503/04 by Cranach are the first manifestation of this new style, which was a few years later embodied in the work of Altdorfer.

[1] Heiser 2002, 88ff.

[2] Dörnhöffer 1904, 175

[3] Bierende 2002, 16 and 21

[4] Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899, Abteilung Cranach-Ausstellung, K. Woermann, Dresden 1899; Heiser 2002, 29ff.

[5] Mentioned by Schuchhardt in 1851.

[6] Friedländer 1932 (1979), 13.

[7] First of all by Friedländer, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 7, 1899, 31-34; Friedländer 1932 (1979), 16; Bierende 2002, 16.

[8] Glaser 1921, 17ff.; Bierende 2002, 33ff.

[9] Stange 1964, 33.

[10] Rosenberg, quoted in [AK Basel 1974] Koepplin 1974, 109

[11] Winzinger, in: [AK St. Florian 1965] Wutzel, 21; Koepplin, in: [AK Basel 1974] Koepplin 1974, 109

[12] E. Flechsig, Die Lösung der Pseudogrünwald-Frage (written for the opening of the Cranach Exhibition in Dresden), Kunstchronik NF 10, 1898/99, 357

[13] Perger 1966, 70ff

[14] Anzelewsky 1999, 125ff.

[15] Exhibiton cat. Thesauri Poloniae. Schatzkammer Polen, Zur Geschichte der polnischen Sammlungen, Vienna, Kunsthistorisches Museum 2002, Cat. No. III.6

[16] D. Koepplin, Neue Werke von Lukas Cranach und ein altes Bild einer polnischen Schlacht - von Hans Krell ?, Basel 2003

[17] K. Schütz, Lucas Cranach d. Ältere und die Malerei in Wien um 1500, in: [AK Wiener Neustadt 2000] Koppensteiner 2000, 123; Heiser 2002, 56ff

[18] [AK Basel 1974] Koepplin 1974, No. 50

[19] [AK Basel 1974] Koepplin 1974, No. 69

[20] Vienna, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

(Friedländer-Rosenberg) 1932, No. 4; [AK Wien 1972] Schütz 1972, Cat. No. 2; Koepplin, in: [AK Basel 1974] Koepplin 1974, 121

[21] Koepplin, in: Exhibition cat. Basel 1974, 131

[22] Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, Museum Am Römerholz (Heiser 2002, 57)

[23] Nürnberg, Germanisches Nationalmuseums bzw. Berlin, Staatliche Museen,

Gemäldegalerie ([AK Basel 1974] Koeplin 1974, Nr. 88, 89; Kurt Löcher, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, 123ff.)

[24] P. Vaisse, Überlegungen zum Thema Donauschule, in: exhibition cat. Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst, Paris 1984, 149ff.; Ložnik 1990, 170ff.; Heiser 2002, 34ff.; Bierende 2002, 24ff.

Datum: 01.01.2005

Autor: Karl Schütz

Literatur: Frimmel 1896 B
Literatur: Dörnhöffer 1904
Literatur: Riggerbach 1907
Literatur: Voss 1907
Literatur: Fischer 1907
Literatur: Frimmel 1917
Literatur: Friedländer 1919
Literatur: Glaser 1921
Literatur: Ankwicz Kleehoven 1922
Literatur: Baldass 1922 B
Literatur: Benesch 1972 D
Literatur: Benesch 1972 B
Literatur: Benesch 1928 A
Literatur: Friedländer, Rosenberg 1932
Literatur: P. 1934 B
Literatur: P. 1935
Literatur: Leporini 1935
Literatur: Burke 1936
Literatur: Exhib. Cat. Berlin 1937
Literatur: Exhib. Cat. Munich 1938
Literatur: Exhib. Cat. Vienna 1939
Literatur: Exhib. Cat. Graz 1953
Literatur: Exhib. Cat. Linz 1965
Literatur: Exhib. Cat. Vienna 1972
Literatur: Exhib. Cat. Basel 1974
Literatur: Exhib. Cat. Eisenach 1998
Literatur: Sandner 1998 B
Literatur: Schawe 1998
Literatur: Heydenreich 1998 A
Literatur: Exhib. Cat. Kronach; Leipzig 1994
Literatur: Exhib. Cat. Wiener Neustadt 2000
Literatur: Heydenreich 2007 B
Literatur: Exhib. Cat. Frankfurt; London 2007/2008
Literatur: Heydenreich 2007 A
Literatur: Benesch 1972 A
Literatur: Möhle 1940
Literatur: Baldass 1938
Literatur: Posse 1942
Literatur: Lilienein 1944
Literatur: Jahn 1953
Literatur: Benesch 1972 C
Literatur: Ruhmer 1963

Literatur: Stange 1964
Literatur: Talbot 1967
Literatur: Perger 1966
Literatur: Benesch 1966
Literatur: Osten, Vey 1969
Literatur: Koeplin 1973 A
Literatur: Friedländer, Rosenberg 1979
Literatur: Schindler 1981
Literatur: Stadlober 1982
Literatur: Exhib. Cat. Paris 1984
Literatur: Schindler 1987
Literatur: Exhib. Cat. Berlin 1988
Literatur: Locicnik 1990
Literatur: Schütz 1991
Literatur: Reiter 1994
Literatur: Büttner 1994
Literatur: Deroo 1996
Literatur: Stadlober 1998
Literatur: Anzelewsky 1999
Literatur: Bierende 2002
Literatur: Heiser 2002
Literatur: Wegmann 2003
Literatur: Lechner 2005
Literatur: Stadlober 2006
Schlagwort: Altar
Schlagwort: Die Kreuzigung
Rahmen / frame: Nicht original
Rahmen / frame: Not original
Standort Cranach Wien
Objekt:
Besitzer: Kunsthistorisches Museum, Vienna
Repository: Kunsthistorisches Museum, Vienna
Eigentümer: Kunsthistorisches Museum, Vienna
Owner: Kunsthistorisches Museum, Vienna

MATERIAL/TECHNIK

Material/ Technique: Species: Lime wood (*Tilia* sp.)
 [Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Vienna, 31.03.2010]
(Zweck: Examination of wood)
(Bemerkung: Identification of wood species)

written by: Dr Peter Klein
Bearbeitung: 1980

Material/ Technik: Holzart: Lindenholz (*Tilia* sp.)
 [Alice Hoppe-Harnoncourt, KHM Wien, 31.03.2010]

(Zweck: Holzanatomische Untersuchung/Dendrochronologie)
(Bemerkung: Holzanatomische Untersuchung)

Bearbeiter/in: Dr Peter Klein
Bearbeitung: 1980

Support:

- The panel consists of three vertical planks of varying and slightly oblique widths (plank I: t.: 9.9/b: 7.3, plank II: t: 17/b: 19.4, plank III: 18.5/b: 19.2)
- The planks are butt joined and the joins have been covered on both sides with fibrous material
- The original surface on the reverse of the panel has not been preserved. The panel was thinned, mounted on a board consisting of four component parts and cradled.

(Zweck: Technical Examination)

Ground and Imprimatura:

- Pale ground (probably calcium carbonate bound in glue, no analysis carried out)
- There is a thin, lead white imprimatur [1], which is occasionally visible as a slight streakiness beneath certain areas of paint eg. the torso of the thief on the right (see X-radiography)

[1] [Heydenreich 1998, 196] [Heydenreich 2007, 97]

(Zweck: Technical Examination)

Underdrawing:

Carried out in a fluid medium with a brush or possibly feather. The underdrawing is visible with the naked eye in areas where the paint application is thin or where it has become more transparent over time.

Infrared reflectography shows that in the underdrawing Cranach sketched in all the figures and forms. Between the preparatory drawing and the final painted version no significant alterations were made to the composition. The drawing has a free and sketchy character. It can be presumed that Cranach applied the fluid medium to a large extent with a brush (for example in the area of the trees). Some of the lines change direction so abruptly that it is plausible that a feather may have been employed (Eg. the man on the left hand side in the foreground looking up at the cross)[1]. It seems to be a design created by Cranach, which he used as a base and as preparation for the painting process. In the period around 1500 Cranach did not yet run his own workshop and was not attached to such an infrastructure in Vienna as an employee [2]. As was already observed by Ingo Sandner, the identified underdrawing from the period before Wittenberg (1504) is sketchy and to be viewed as a preparatory design [3].

Pentimenti

A significant correction for the composition of the painting is visible in the change in the perspective of the horizontal member of the good thief's cross. In the group of men on horseback some corrections were made to the horses' legs: the fore-leg of the white horse, which is barely visible and whose rider wears a red cloak, was originally further to the left. There is no underdrawing beneath the present painted position just as is the case with the only visible hind-leg. It appears as if the artist had problems arranging all the horses and riders in this small area. The castle in the distance was changed slightly: the original drawing of a round tower was changed to a crenelated square one [4], and it appears as if originally more vegetation was planned.

Christ's loincloth is not included in the underdrawing and was not intended to be so extensive as -according to the underdrawing- the tree to the right of the cross should have risen up higher. Christ is depicted as a naked figure, while the clothes of the thieves are meticulously drawn. It is not to be assumed that Cranach wished to break so radically with conventions and depict Christ without a loincloth, but apparently it was first conceived in the painted version. This is remarkable considering it is the central motif of the crucifixion; and it is executed in a rather unusual manner (without knots or convolutions).

[1] We came to this conclusion after a comparing the underdrawing with that of the sitting angels in Rest on the Flight into Egypt, Lucas Cranach the Elder 1504, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; identified by both I. Sandner

[Sandner 1998, 54, Fig. 7.2] and A. Siejek [Siejek 2004, 82, Fig. 40] as having been executed with a feather.

[2] [Heydenreich 1998, 572] [Heiser 2002, 89]

[3] [Sandner 1998, 83]

[4] [Bierende 2002, 7] : The author suggests that the Salzburg Trompeterschloss is depicted here as in the Schedel'schen Weltchronik. The underdrawing does not support this theory.

(Zweck: Technical Examination)

Paint Layers and Gilding:

The painted area measures 57 x 44.5 cm. The unpainted edge (varying in width) of the painting and a burr created by the ground are visible on all sides with the exception of the right hand side, where they are only partially preserved. The unpainted edges and the burr do not run parallel to the edge of the panel as the painted area was originally at a slight angle to the panel and the panel was later cropped slightly (probable when it was mounted and cradled). This was when the burr and unpainted edge disappeared from the right hand side. Along the edges, above all left and right, there are remains of an early (original?) black coating (see also IRR image). The edge of the painting was later reworked (retouched). Various areas of the painting present a wide spectrum of different methods of paint application and thickness. In some areas the paint has been applied in a number of layers. Sometimes the final layer is impasto with a localized underpainting as with the trees and drapery, whereas in other areas the paint was applied thinly and distributed with a brush, partially wet-in-wet, as with the landscape in the fore- and background and the clouds. In many areas the slightly toned ground or imprimatur was incorporated into the final image eg. the part of the tree trunk without bark.

In many areas there is local underpainting, generally brown or grey tones eg. the Virgin's robe. The blue paint layer (presumably azurite with the addition of lead white to model the folds) is above a brown underlayer, which has been partially left unpainted along the folds. The foreground has an initial warm brown layer, while the trees on the horizon are dark grey and the horses are partially underpainted with light grey.

A greater variation can be observed in the red painted areas. Cranach employed different paint layer combinations to achieve a variety of hues and shades. In the red garments of the figures around the Virgin the red paint is applied over a lighter layer containing lead white. In other areas the red paint appears to lie directly over the ground, as in the red arm of the Virgin or the garment of the woman behind her. The areas of shadow in the draperies are achieved with a red lake glaze and appear to have an initial black layer or to be modulated with black paint in the darkest areas. Other red areas, such as the cover of the brown horse have a flat application of black, followed by a red paint layer with white highlights.

Cranach executed the flesh paint employing an initial localized light paint layer. This layer sometimes extended beyond the exact outline of a face. Where the brushstroke ends is clearly visible in the x-radiography.

Heydenreich describes the differentiation between faces -often within one painting- with the aid of varying painting techniques [1]. Variation in the deployment of lead white and brushwork can be observed in the Crucifixion. The highlights in the faces of the women appear to be softer and flatter in their modulation, whereas in the male faces they are more prominent, with visible brushstrokes and appear to have been applied with a pointed brush.

Depending on the desired shade and hue the flesh paint is modelled with either brown or reddish glazes, that of the women is general kept in a cooler tonality and accordingly contains more lead white. Brown glazes were employed for the male faces apart from the central figurative group. The facial form was achieved with single brushstrokes, not blended, for the highlights. In some of the faces blue pigments were added to the paint to indicate beards.

The richness of detail in the figures is remarkable despite their small scale. The women's tears are painted with a very fine paintbrush as a gentle blue stream. The oppressively realistic depiction of the crucified Christ's lips is also in blue paint. The traces of blood on Christ's body were applied to the dry flesh paint whereas the bluish wound is painted wet-in-wet. The blue pigment employed is relatively coarsely ground and irregular in size. Isolated green pigment particles are also present. To depict the metallic shine of the nails highlights in blue paint

were employed. Powdered gold was employed for the saints' haloes and the decoration of the robes and tack.

The foliage was initially painted with a greenish or brown base tone. A more detailed formation of the leaves and branches followed -partially wet-in-wet - in numerous layers of various green tones and yellowish-green or ochre impasto highlights, which was completed with a now brown glaze [2]. In some areas, like on the right hand side, this lower layer has in its consistency the character of a medium rich glaze and appears to have been applied with a hairbrush. The figures were laid in at an early stage of the painting process. The figurative groups to the left and right of the central cross are cropped by the foreground paint (with the exception of eg. the Virgin's blue robe). Whereas in boarder areas the brown underpaint in the foreground remains uncovered eg. between the front hooves of the horse on the right.

The crucified figures also appear to have been laid in at an early stage, before the sky was painted. Their contours are partially cropped by the sky paint and partially lie side by side without actually bordering on each other. The sky seems to have been painted after the figures. However the crucified figures, the crosses and the large cloud formation were held in reserve, which is clearly visible in the x-radiography. Here the observation made after infrared examination regarding Christ's loincloth is confirmed. It was not held in reserve as it acquired its shape during the painting process. The cross was painted during a later stage.

The clouds are essentially held in reserve with only a very thin light and dark scumble employed, partially blended wet-in-wet, to modulate their structure. Only a few wisps of cloud are applied without reserve directly over the painted sky. Only the sides of the panel with the inscription INRI were indicated. The letters were applied directly on top of the clouds.

Painted areas are juxtaposed in such a way that the ground or imprimatur is rarely visible. This can be seen with the naked eye but is more clearly evident in the x-radiography. There are however tiny overlapping painted areas where the artist painted beyond an area which had been held in reserve or where a detail was added later.

Most of the pentimenti occur where the painted version deviates from the underdrawing, as was already described in the evaluation of the infrared reflectograph. The perspective was altered to the left of the cross and numerous alterations were made to the horses' legs. Corrections within the painting process are hardly present. One exception is where the shaft of the good thief's cross was widened. The process is interesting here: Cranach applied a dark stroke beneath the light paint employed to correct the width. This appears unusual in such a light relatively transparent area and was possible carried out to cover the impasto paint application of the foliage (see infrared reflectography and x-radiography).

[1] 'Cranach differentiated faces within a painting by different pigment combinations, varying layer sequences and changing brushwork'. [Heydenreich 2007, 195]

[2] Some of the areas ,which appear brown today may originally have been green. Verdigris, an alkaline copper acetate, which has been frequently identified in Cranach paintings [Heydenreich 2007, 148] can turn brown with age.

(Zweck: Technical Examination)

written by: Alice Hoppe-Harnoncourt

Bearbeitung: 31. März 2010

Material/ Technique:

The X-radiography shows that the panel is constructed of three planks and that the joins are covered on the painted side of the panel with a fibrous material. This has led to localised and uneven paint layers, which has resulted in increased abrasion of the raised areas [1] - in the x-radiography this is particularly evident in the area to the right of Christ's cross. Wedge shaped inserts are visible in the upper left and lower right hand corners. They probably date to the restoration carried out in 1934 and have a ground or fill containing lead white.

Streaky brushstrokes can be observed in some areas, which probably result from the lead white content of the imprimatur eg. in the foreground or in the torso

of the thief on the right hand side.

Vertical, dark bands are visible in the right hand plank, that may be plane marks.

Areas held in reserve and the abutting areas of paint in the sky and crucified figures -as already mentioned under paint layers- are clearly visible in the form of slight gaps along the contours eg. along the left contour of the thief on the left and of Christ.

The areas held in reserve for the cross and the clouds on the right hand side are also clearly visible. The contours of the lances to the left of Christ were scratched into the sky paint. Brushstrokes in the areas where an initial light paint layer for flesh paint or other light areas was applied indicate that the artist only conformed vaguely to the boarder of shapes. This is also visible in the right hand of the thief on the left and the white horse as well as the underpainting of the faces.

In addition to the above mentioned abrasion and small losses in the areas where the fibrous material was applied, there are further tiny paint losses in the dark folds of the red robes. The right foot of the thief on the right hand side is very damaged, exhibiting numerous tiny losses. Three of the largest losses to the right of the Crucified Christ are filled with a material containing lead white.

[1] This fibrous material can become visible on the surface when it is present in areas that have been thinly painted, particularly if the animal skin glue applied as an adhesive has been caused to swell (Most 2009, 89).

[see 31.03.2010 (Alice Hoppe-Harnoncourt) Technical Examination']

(Zweck: Scientific examination and analysis)

(Bemerkung: Brief description of x-radiography)

written by: Alice Hoppe-Harnoncourt

Bearbeitung: 31. März 2010

Bildträger:

- Die Tafel besteht aus drei vertikalen, ungleich breiten und schräg verlaufenden Brettern (linkes Brett ~ o: 9,9 / u: 7,3 cm, mittleres Brett ~ o: 17 / u: 19,4 cm, rechtes Brett ~ o: 18,5 / u: 19,2 cm)
- Die Bretter sind stumpf gefügt und die Leimfugen bildseitig mit Werg/Fasermaterial gesichert
- Die originale Rückseite ist nicht erhalten

(Zweck: Technologische Untersuchung)

Grundierung und Imprimitur:

- Helle Grundierung (vermutlich Kalziumcarbonat gebunden in Leim, nicht analysiert)

- Über der Grundierung liegt vermutlich eine dünne, bleiweißhaltige Imprimitur [1], eine leichte Streifigkeit ist in manchen Farbflächen sichtbar, wie z.B. im Oberkörper des Schächers rechts (vgl. auch Röntgenaufnahme).

[1] [Heydenreich 1998, 196] [Heydenreich 2007, 97]

(Zweck: Technologische Untersuchung)

Unterzeichnung:

Unterzeichnung:

Medium: flüssig

Technik: Pinsel, eventuell Feder

Die Unterzeichnung ist in vielen Bereichen deutlich mit freiem Auge sichtbar, einerseits aufgrund der partiell sehr dünnen Malschicht und wohl auch aufgrund ihrer durch die Alterung vermehrten Transparenz.

Cranach skizziert in der Unterzeichnung alle Formen und Figuren. Zwischen Entwurfszeichnung und Ausführung wurden keine wesentlichen Änderungen in der Komposition vorgenommen. Der Strich ist von freiem und skizzenhaftem Charakter. Wir vermuten, daß er das flüssige Medium großteils mit einem Pinsel (beispielsweise bei den Bäumen) aufgetragen hat. Manche Linien ändern aber so abrupt die Richtung, daß auch eine Feder als Zeicheninstrument in Frage käme (siehe besonders bei dem zum Kreuz aufblickenden Mann links im

Vordergrund)[1]. Es scheint eine eigenhändige Entwurfszeichnung zu sein, die für den Künstler selbst Grundlage und Vorbereitung für den Malprozeß war. In der Zeit um 1500 hatte Cranach offenbar noch keinen eigenen Werkstattbetrieb und war in Wien in keiner solchen Infrastruktur als Mitarbeiter eingebunden[2]. Wie Ingo Sandner bereits bemerkte, sind die bekannten Unterzeichnungen aus der Zeit vor Wittenberg (1504) skizzenhaft ausgeführt und als Entwurfszeichnungen auf dem Malgrund anzusehen[3].

Pentimenti

Als für das Bild sehr wesentliche Korrektur ist die veränderte perspektivische Positionierung des Kreuzquerbalkens des guten Schächers anzusehen. In der Gruppe der fünf dicht gedrängten Reiter wurden einige Korrekturen an den Pferdebeinen vorgenommen: Das kaum sichtbare weiße Pferd des Reiters mit dem roten Umhang hatte einen Vorderlauf ursprünglich weiter links, an der gemalten Position ist er nicht unterzeichnet, ebenso wenig wie der eine sichtbare Hinterlauf. Es scheint, als hätte der Künstler in diesem Bereich Probleme gehabt, alle Reiter samt Pferden auf so kleinem Raum zu staffeln. Die Burg im Hintergrund wurde leicht abgeändert: Der gezeichnete Rundturm wurde zu einem eckigen mit Zinnen [4], auch scheint dort mehr Bewuchs geplant gewesen zu sein.

Das Lententuch Christi ist in der Unterzeichnung gar nicht vorbereitet und war auch nicht in dieser Ausdehnung geplant, denn der Baum rechts des Kreuzes sollte - so zeigt es die Unterzeichnung an - viel höher ragen. Christus ist eigentlich als nackte Figur gezeichnet, wohingegen die unterschiedliche Bekleidung der Schächer sehr genau vorbereitet ist. Es ist nicht anzunehmen, dass Cranach hier so sehr mit den Konventionen brechen wollte und gar kein Lententuch plante, aber scheinbar wurde dessen Ausformung erst im Malprozeß entworfen. Dies ist bemerkenswert, denn schließlich handelt es sich um ein zentrales Motiv bei der Kreuzigung; und es ist hier in durchaus unüblicher Form (ohne Knoten und ohne besondere Windungen) ausgeführt.

[1] Zu diesem Schluß kamen wir im Vergleich mit der Unterzeichnung des sitzenden Engels aus: Ruhe auf der Flucht, Lucas Cranach d. Ä., 1504, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; sowohl von I. Sandner [Sandner 1998, 54, Fig. 7.2], als auch von A. Siejek [Siejek, Kirsch 2004, 82, Fig. 40] als Beispiel für die Verwendung einer Kielfeder angeführt.

[2] [Heydenreich 1998, 572] [Heiser 2002, 89]

[3] [Sandner 1998, 83ff]

[4] Vgl. [Bierende 2002, 71]: Vermutet, daß in leicht abgeänderter Form das Salzburger Trompeterschloss, wie es in der Schedel'schen Weltchronik zu sehen war, hier abgebildet wurde. Die Unterzeichnung spricht nicht dafür.

(Zweck: Technologische Untersuchung)

Farbschichten und Metallauflagen:

Die verschiedenen Bildpartien zeigen eine große Bandbreite an unterschiedlichen Auftragsweisen und variabler Schichtdicke. Teils findet sich ein mehrschichtiger, manchmal pastoser Farbauftrag mit lokalen Untermalungen, wie etwa in Bäumen und Draperien, während in anderen Partien, wie den Landschaftsformationen des Vorder- und Hintergrundes und in den Wolken, die Farbe nur dünn aufgetragen und mit dem Pinsel - teilweise naß in naß - vertrieben wurde. In vielen Bereichen wurde die nur leicht eingetönte (lasierte) Grundierung bzw. Imprimitur in die Darstellung miteingebunden, wie z.B. im entrindeten Bereich des zentralen Baumes (Kreuzes).

Lokale Untermalungen, meist in Braun- oder Grautönen, finden sich in mehreren Bereichen, z.B. im Kleid der Maria. Die blaue Malschicht (vermutlich Azurit, mit Bleiweiß ausgemischt für die Modellierung des Faltenwurfs) liegt über einer braunen Untermalung, die partiell entlang von Gewandfalten unbedeckt stehen blieb. Der Vordergrund ist in einem warmen Branton untermalt, die Bäume am Horizont sind dunkelgrau, die Pferde teilweise hellgrau untermalt.

Eine große Variabilität kann in der Gestaltung roter Partien beobachtet werden. Cranach setzte hier je nach gewünschter Farbwirkung und Helligkeit unterschiedliche Malschichtabfolgen ein. In den roten Gewändern der Figurengruppe um Maria liegt das Rot meist über einer hellen, bleiweißhaltigen Untermalung. An anderen Stellen scheint die rote Farbschicht direkt auf dem Untergrund zu liegen, wie z.B. den roten Ärmeln der Maria oder im Gewand der

Frau hinter ihr. Die Schattenzonen der Draperien erhielten Lasuren aus rotem Farblack und scheinen für die tiefsten Schatten schwarz untermalt und/oder in Schwarz modelliert worden zu sein. Andere Rotpartien, wie etwa die Decke des braunen Pferdes, sind flächig schwarz untermalt, gefolgt von einer roten Malschicht mit Bleiweißhöhlungen.

Für die Gestaltung der Inkarnate hat Cranach zunächst eine helle, lokale Untermaalung angelegt. Diese Untermaalung hat er. oft nicht exakt auf die eigentliche Fläche eines Gesichtes begrenzt, sondern über dessen Konturen hinaus aufgetragen, wie in der Röntgenaufnahme deutlich an den Ausläufern der Pinselstriche sichtbar ist.

Heydenreich beschreibt die Differenzierung von Gesichtern - oft auch innerhalb eines Gemäldes - mit Hilfe unterschiedlicher Malweisen [1]. Bei der Kreuzigung ist ein unterschiedlicher Einsatz von Bleiweiß und Unterschiede in der Pinselführung zu beobachten. Die Höhlungen in den Gesichtern der Frauen scheinen etwas weicher und flächiger modelliert, während sie bei den Männern markanter, oft mit spitzem Pinsel und deutlich sichtbarem Pinselstrich, gesetzt scheinen.

Je nach gewünschter Helligkeit und Farbigkeit wurde die Inkarnate mit braunen und rötlichen Lasuren gestaltet, wobei jene der Frauen in eher kühlen Tönen gehalten sind und dementsprechend mehr Bleiweiß Verwendung fand. In den Gesichtern der Männer abseits der zentralen Figurengruppe kamen vermehrt braune Lasuren zum Einsatz, die Gesichtsformen wurden mit einzelnen, nicht vertriebenen Pinselstrichen für die Höhlungen modelliert. In einigen der Gesichter wurden im Kinnbereich durch Beimischung von Blaupigment Bärte angedeutet. Bemerkenswert ist der enorme Detailreichtum in der Gestaltung der Figuren, trotz ihrer Kleinteiligkeit. So sind die Tränen in den Gesichtern der Frauen unter Einsatz eines sehr feinen Pinsels in zarten, blauen Rinnsalen dargestellt. Die Wiedergabe der Lippen des Gekreuzigten geschah beklemmend realistisch ebenfalls in Blau. Die Blutspuren im Körper Christi wurden über das bereits getrocknete Inkarnat aufgetragen, die bläulichen Wundmale hingegen sind naß in naß vermalt. Das verwendete Blaupigment zeigt eine relativ grobe und unregelmäßige Körnung, vereinzelt finden sich auch grüne Pigmentpartikel darunter. Um den metallischen Glanz der Kreuzesnägel darzustellen, wurden die Glanzlichter in blauer Farbe gemalt. Für die Nimben der Heiligen und die Verzierungen an Gewändern und Zaumzeug wurde Muschelgold verwendet. Das Laubwerk wurde in einem grünen oder braunen Grundton angelegt, danach erfolgte - teilweise naß in naß - die weitere Ausgestaltung von Blättern und Zweigen in mehreren Schichten mit verschiedenen Grüntönen und pastosen, gelblich-grünen oder ockerfarbenen Akzenten, gefolgt von einer (heute?) braunen Lasur[2]. Stellenweise, wie hier am rechten Bildrand, hat diese unterste Schicht von ihrer Konsistenz her einen bindemittelreichen, lasurartigen Charakter und scheint mit einem Haarpinsel fedrig vertrieben worden zu sein.

Die Figuren wurden in einem frühen Stadium der Bildentstehung angelegt. Die Figurengruppen links und rechts des zentralen Kreuzes werden meist von der Farbe des Vordergrundes beschnitten (mit Ausnahmen, z.B. des blauen Mariengewandes), wobei in Grenzflächen bzw. Zwischenräumen die braune Untermaalung des Vordergrundes unbedeckt stehen blieb, z.B. zwischen den Vorderhufen des Pferdes rechts außen.

Auch die Gekreuzigten scheinen früh angelegt worden zu sein, noch vor der Ausführung des Himmels. Sie werden teils vom Himmel beschnitten, teils liegen die Farbflächen nebeneinander ohne direkt aneinanderzugrenzen. Nach den Figuren scheint der Himmel angelegt worden zu sein, wobei die Gekreuzigten, die Kreuze und die großen Wolkenformationen rechts mehr oder weniger exakt ausgespart wurden, was besonders deutlich in der Röntgenaufnahme zu erkennen ist. Hier bestätigt sich die Beobachtung, die wir bei der Untersuchung mittels Infrarotreflektographie gemacht haben: das Lententuch Christi wurde nicht ausgespart, da es erst während des Malprozesses in dieser Form gestaltet wurde. Das Malen der Kreuze erfolgt in einem weiteren Arbeitsschritt. Die Wolken selbst sind mehr 'Aussparungen' als gemalte Flächen - nur sehr dünne, helle und dunkle Farbschleier, teilweise naß in naß vertrieben, gestalten die Binnenformen. Nur die wenigen kleinen Wolkenfetzen sind ohne Aussparung über dem Himmel aufgetragen worden. Für die Tafel mit der Inschrift INRI sind nur die seitlichen Begrenzungen angedeutet, die Buchstaben liegen - hell

unterfangen - direkt auf den Wolken.

Es ist ein Nebeneinanderstellen von Farbflächen zu beobachten, sodaß häufig kleine Spalten zwischen den Flächen entstehen, in den die kaum oder nur leicht eingetönte Grundierung bzw. Imprimitur unbedeckt stehen blieb. Dies ist gut mit freiem Auge zu erkennen, sehr deutlich jedoch in der Röntgenaufnahme. Es finden sich aber auch geringfügige wechselseitige Überlappungen von Farbflächen, wenn beispielsweise über eine Aussparung hinaus gearbeitet wurde oder bei den spät im Malprozeß aufgesetzten Details.

Die meisten Pentimenti sind Abweichungen in der malerischen Ausführung gegenüber der zeichnerischen Anlage, wie bereits bei der Auswertung der Infrarotreflektographie beschrieben. So wurde beim Kreuz links die Perspektive verändert, mehrere Korrekturen auch bei den Läufen der Pferde. Korrekturen bereits gemalter Bereiche sind hingegen kaum vorhanden. Eine Ausnahme bildet die Verbreiterung des Kreuzstammes des Schächers rechts, hier ist die Vorgehensweise interessant: unter dem hellen, zur Verbreiterung gesetzten Pinselstrich hat Cranach einen markanten, dunklen Strich gesetzt - das scheint ungewöhnlich in einer so hellen, relativ durchscheinenden Partie, geschah aber möglicherweise, um die Pastositäten des bereits gemalten Laubwerks abzudecken (vgl. Infrarotreflektographie und Röntgenaufnahme).

[1] "Cranach differentiates faces within a painting by different pigment combinations, varying layer sequences and changing brushwork". [Heydenreich 2007, 195 and ff.]

[2] Manche der heute braun erscheinenden Partien waren ursprünglich vielleicht grün. Verdigris, ein basisches Kupferacetat, das bei Cranach als gängigstes Grünpigment nachgewiesen wurde [Heydenreich 2007, 148 ff], kann durch die Alterung verbräunen.

(Zweck: Technologische Untersuchung)

Bearbeiter/in: Alice Hoppe-Harnoncourt

Bearbeitung: 31. März 2010

Material/ Technik:

Röntgenaufnahme:

Die Röntgenaufnahme zeigt die Zusammensetzung des Bildträgers aus 3 Brettern und die bildseitige Beklebung der Leimfugen mit Werg bzw. Fasermaterial. Eine durch diese Faserbeklebung lokal weniger glatte Malschicht führte in der Folge partiell zu einer verstärkten Bereibung der erhabenen Bereiche [8] - in der Röntgenaufnahme besonders markant in der Zone rechts des Kreuzes Christi zu sehen. In der linken oberen und der rechten unteren Ecke sind keilförmige Einsetzungen zu sehen, sie stammen vermutlich von der Restaurierung 1934 und sind mit einem bleißweißhaltigen Material grundiert bzw. gekittet.

[8] Diese Faserbeklebung kann an der Bildoberfläche sichtbar werden, wenn sie sich in dünn gemalten Zonen befinden, manchmal verstärkt durch einen Quellvorgang des zur Verklebung verwendeten tierischen Leims (vgl. Most 2009, S. 89).

[siehe 31.03.2010 CA10 (Alice Hoppe-Harnoncourt) Technologische Untersuchung]

(Zweck: Instrumentelle/Naturwissenschaftliche Untersuchungen/Analysen)

(Bemerkung: Kurzbeschreibung der Röntgenaufnahme)

Bearbeiter/in: Alice Hoppe-Harnoncourt

Bearbeitung: 31. März 2010

Condition Report

Zustand:

Support:

An old black and white photograph of the front of the painting from 1918 (framed) shows that both joins in the panel were clearly visible. The join between planks I and II was slightly open in the area of the good thief and there were small losses in the paint layer in this area. In the lower left hand corner there are tiny losses along

a split. It is impossible to tell from this photograph whether or not the reverse of the panel has already been treated. The present cradling dates to 1934 and was carried out in the restoration studio after the painting was purchased. The condition of the painting before this intervention is very scantily documented. Some splits in the panel are mentioned. It is possible that the panel had already been thinned and mounted on an auxiliary support at this stage. An x-radiography from 1934 shows the painting before it was cradled. However joins are visible along the lower edge, which correspond to the width of the planks of the auxiliary-support. The entry from 1934 in the book of restoration only mentions the cradle. The c. 10cm long wedge shaped inserts in the upper left and the lower right corners were probably carried out during this campaign. Despite the complicated structure of its support the panel is in a relatively stable condition. A number of small hairline cracks are visible along the bottom edge of the panel and there is some inactive woodworm present along the top right edge.

Paint Layers:

The paint layers are in a stable condition, but exhibit tenting in the darker areas of shadow in the red garments. In this area there are numerous tiny, old losses eg. the garment of the central horse rider with the red cloak or the robes of St John and Mary Magdalene.

In the area where fibrous material was applied to the panel the paint layers are abraded and there are tiny losses, particularly in the sky either side of the right hand join. A very defined crackle can be observed here too.

There are three large losses to the right of Christ's cross. In the rest of the painted area there are isolated small, but old losses and some lead white fill used for wormholes. Numerous tiny losses amount to a rather large area of damage in the right leg of the left thief.

In addition to the relatively deep abrasion in the sky to the right of Christ there is minimal paint surface abrasion in many areas eg. the wounds and blood stains of the crucified figures or the tree to the left.

Examination under the stereomicroscope revealed that many of the glazes have suffered under abrasion eg. in the faces. On the whole the contours have lost a degree of sharpness due to the abrasion.

Old photographs show that there are numerous whitish retouches in the sky (which have been toned in).

Varnish:

The natural resin varnish has yellowed and become slightly grey. Above all in the sky there are disturbing patches. In the coat of the horse rider to the right there is a circular area in which the varnish appears to be less dull/cloudy. There is a glossy drip on the soldier's dark horse.

Examination under UV light showed that the circular area in the coat of the rider on the right appeared to be darker than the surrounding area. The varnish layer appears to have been thinned during a cleaning test.

Bearbeitung: 31. März 2010

written by: Alice Hoppe-Hannoncourt

Aufgenommen: 26. April 2010

Geändert am: 29. April 2010

Angelegt durch: Smith, Restauratorin

Conservation Report

Maßnahmen:

Documentation of restoration

The report describes the condition of the painting, the presence of splits is mentioned as is the fact that the painting has already been cleaned and is partially abraded. The treatment carried out consisted of gluing the splits, applying a cradle to the reverse, cleaning, filling, retouching and varnishing. (Entry in the Book of Restoration, KHM, Vienna)

"Restaurieranstalt [...] Herr Restaurator Isepp hat die neuerworbene Kreuzigung von Cranach gereinigt und restauriert."

'Restoration Studio [...] Mr. Restorer Isepp cleaned and restored the newly acquired Cranach.'

[Gal. Akt Z.1/1936, Annual Report, 5, Kunsthistorisches Museum, Vienna]

Bearbeitung: 1934

written by: Isepp

Aufgenommen: 26. April 2010

Geändert am: 30. Mai 2011

Angelegt durch: Helen Smith,

Restaurierungsdokumentation

Maßnahmen:

Ein Restaurierbucheintrag von 1934 beschreibt kurz den Zustand des Bildes. Das Vorhandensein von Sprüngen wird erwähnt und daß das Bild bereits gereinigt und dabei stellenweise berieben worden wäre. Die durchgeführten Maßnahmen bestanden in einer Verleimung der Sprünge, der Parkettierung sowie Reinigung, Kittung, Retuschen und Firnis

"Restaurieranstalt [...] Herr Restaurator Isepp hat die neuerworbene Kreuzigung von Cranach gereinigt und restauriert."

[Gal. Akt Z.1/1936, Jahresbericht, 5, Kunsthistorisches Museum, Wien]

Bearbeitung: 1934

Bearbeiter/in: Isepp

Aufgenommen: 26. April 2010

Geändert am: 30. Mai 2011

Angelegt durch: Helen Smith,

Zustandsprotokoll

Zustand:

Bildträger:

Die originale Rückseite ist nicht erhalten - der Bildträger wurde gedünnt, flächig mit einer zweiten, vierteiligen Tafel verleimt und zusätzlich parkettiert.

Auf einer alten Schwarz-Weiß-Aufnahme der Vorderseite des Bildes von 1918 (in gerahmtem Zustand) sind die beiden Leimfugen der Tafel relativ deutlich zu sehen. Die Fuge zwischen Brett I und II war oben im Bereich des guten Schächers leicht geöffnet, die Malschicht in diesem Bereich teilweise ausgebrochen. In der rechten unteren Ecke sind (entlang eines Risses?) Ausbrüche zu beobachten. Diese alte Aufnahme erlaubt keine Aussage darüber, ob zu diesem Zeitpunkt bereits konservatorische Maßnahmen am Bildträger getroffen worden waren.

Die heute vorhandene Parkettierung stammt von 1934, wurde also nach Ankauf des Bildes in der Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie durchgeführt. Der Zustand des Bildes vor diesem Eingriff ist nur spärlich dokumentiert, erwähnt werden lediglich 'Sprünge' im Bildträger. Möglicherweise war zu diesem Zeitpunkt die Aufdoppelung bereits vorhanden: die Röntgenaufnahme des Bildes von 1934 zeigt die Tafel noch ohne Parkettierung, jedoch zeichnen sich im unteren Randbereich Fugen ab, die mit den Brettbreiten der sekundären Tafel übereinstimmen. Der Restaurierbucheintrag von 1934 erwähnt jedenfalls nur die Parkettierung, nicht jedoch eine Aufdoppelung der Tafel. Die keilförmigen, ca. 10 cm langen Einsetzungen in der linken oberen und in der rechten unteren Ecke stammen sehr wahrscheinlich aus dieser Restaurierung. Die Tafel befindet sich heute - trotz der komplexen Bildträgersituation - in einem relativ stabilen Zustand. An Ober- und Unterkanten sind mehrere feine, ältere Haarrisse zu beobachten, am rechten oberen Tafelrand finden sich angeschnittene Fraßgänge eines heute inaktiven Anobienbefalls.

Malschicht:

Die Malschicht befindet sich allgemein in stabilem Zustand, weist aber partiell - in den dunklen Schattenpartien der roten Gewänder - hochstehende Craqueléränder auf. In ebendiesen Bereichen sind unzählige kleine, ältere Ausbrüche vorhanden, z.B. im Gewand der mittleren Figur der Reitergruppe mit dem roten Umhang oder den Gewändern des Johannes und Maria Magdalenas.

Im Bereich der Faserbeklebungen finden sich Bereibungen der Malschicht und kleine Ausbrüche, insbesondere im Himmel beidseitig der rechten Fuge, wo auch eine verstärkte Craquelébildung zu beobachten ist.

Drei größere Fehlstellen befinden sich rechts vom Kreuz Christi. In der übrigen Bildfläche finden sich

vereinzelt kleine, ältere Ausbrüche, auch vereinzelt bleiweißgekittete Ausfluglöcher eines alten Anobienbefalls. Eine Anhäufung kleinerer Ausbrüche bildet eine größere Fehlstelle im rechten Bein des linken Schächers.

Neben den relativ tiefen Bereibungen im Himmel rechts von Christus finden sich oberflächliche Bereibungen der Malschicht in vielen Bereichen, z.B. an den Wundmalen und Blutspuren in den Körpern der Gekreuzigten oder dem Baum links oben. Bei Betrachtung unter dem Stereomikroskop ist zu erkennen, daß viele der feinen Lasuren, z.B. in den Gesichtern, durch Bereibung gelitten haben. Insgesamt verlieren die Konturen durch die Bereibungen an Schärfe.

Wie ältere Aufnahmen belegen, befinden sich im Himmel zahlreiche weißlich verfärbte Retuschen (heute eingetönt).

Firnis:

Material: natürliches Harz

Zustand:

Der Firnis ist gegilbt, etwas vergraut und vor allem im Bereich des Himmels störend fleckig. Im Mantel des Reiters rechts außen findet sich ein kreisförmiger Bereich, in dem der Firnis deutlich weniger trüb wirkt. Im dunklen Pferd des Soldaten findet sich eine glänzende Rinnspur.

Beobachtungen bei UV-Untersuchung:

Der kreisförmige Bereich im Mantel des Reiters rechts erscheint unter UV-Licht dunkler als die Umgebung, die Firnisschicht scheint hier reduziert zu sein, möglicherweise durch eine Reinigungsprobe.

Bearbeitung: 31. März 2010

Bearbeiter/in: Alice Hoppe-Harmoncourt

Aufgenommen: 26. April 2010

Geändert am: 30. Mai 2011

Angelegt durch: Helen Smith,